SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO III Nº 157
5 • 11 • 2000

RADAR *libros*

EDUARDO GRÜNER PIER PAOLO PASOLINI
ENTREVISTA JOHN BERGER Y EL PERRO QUE NARRA
ENCUENTRO LITERATOS EN ROSARIO
RESEÑAS LOWRY, NABOKOV



PUROS FRAGMENTOS

Roland Barthes, el más agudo, el más fino lector francés del siglo XX, nació el 12 de noviembre de 1915. Hasta que una camioneta de lavandería lo atropelló en París, en 1980, convirtió en oro (literario) todo lo que su mirada privilegiada tocaba: la castración, el catch, el diario íntimo, la escena amorosa, la fotografía, la lengua, la literatura, la moda, el shampú.

POR DANIEL LINK

VIDA Roland Barthes nace en Cherburgo el 12 de noviembre de 1915, un año antes de la muerte de su padre, el alférez de navío Louis Barthes. Pasa su infancia en Bayona (sólo hay una patria, sólo hay una lengua, diría más tarde: la patria de la infancia, la lengua materna). En 1934 le diagnostican una enfermedad *retro*: tuberculosis. Durante ese año y el siguiente realiza una "cura libre en los Pirineos, en Bedous, en el valle de Aspe". Estudia letras clásicas en la Sorbona. Funda el Grupo Teatro Antiguo. Entre 1941 y 1942 sufre dos recaídas de su enfermedad pulmonar. Durante su primera estadía en el Sanatorio de Estudiantes, en Isère, publica su primer ensayo, sobre André Gide, en la revista del lugar donde está internado. Adscribe al estructuralismo, al marxismo, al *nouveau roman*, a la semiología, al maoísmo, a la *nouvelle critique*. En 1960 ingresa como jefe de trabajos de la Ecole Pratique des Hautes Etudes y en 1962 es nombrado director de estudios en "Sociología de los signos, símbolos y representaciones". En 1977 accede a su cátedra en el Collège de France. En 1978 dicta una conferencia ("Mucho tiempo he estado acostándome temprano") donde anuncia su proyecto *novelesco*. Se encuentra, dice, en la mitad del camino de su vida. Entre otras cosas señala: "Lo natural es creerse inmortal; de ahí tantos accidentes por imprudencia". Poco más de un año después, en pleno luto por la muerte de su madre, esa frase estúpida vuelve con toda su fuerza: muere atropellado por una camioneta de lavandería. Comienza a circular el chiste de que su película favorita era *My Beautiful Laundrette*, de Stephen Frears (conocida en Argentina como *Ropa limpia, negocios sucios*).

OBRA Se queja, cada vez que puede, de su pereza intelectual. Sin embargo, desde 1942 hasta su muerte no para de escribir y publicar sus intervenciones, siempre decisivas. De acuerdo con su extraña autobiografía (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 1975), cinco son los períodos de su obra, cada uno con un intertexto y un género respectivo: 1) el casillero inicial, vacío de obras, está dominado por "las ganas de escribir" y el intertexto es Gide; 2) de sus lecturas de Sartre, Marx y Brecht surge el género "mitología social" y el segundo período de su obra, del cual dan cuenta *El grado cero de la escritura* (1953), sus escritos sobre teatro (la mayoría reunidos en *Ensayos críticos*) y *Mitologías* (1957); 3) la "semiología" es el formato de su siguiente etapa, dominada por el impacto de Saussure: *Elementos de semiología* (1965) y *Sistema de la moda* (1967); 4) Sollers, Kristeva, Derrida y Lacan (los tres primeros, miembros –como él– del grupo *Tel Quel*) dominan su primer momento post-estructuralista: el género al que adscribe en ese período es la "textualidad", con obras como *S/Z* (clásico de clásicos de 1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971) y *El imperio de los signos* (1971); 5) la etapa que él mismo señala como bajo la advocación de Nietzsche, corresponde a la "moralidad" y a *El placer del texto* (1973).

Hay que suponer el género y las lecturas que dominan su última producción. Digamos Proust; digamos "lo novelesco": al menos eso es lo que se lee en *Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), *La cámara clara* (1979) y el póstumo *Incidentes* (1987). Otros libros suyos son *Michelet por él mismo* (1954), *Sobre Racine* (1963), *Ensayos críticos* (1964), *Crítica y verdad* (1966), *Nuevos ensayos críticos* (1972) y *Lección* (1978).

HIPÓTESIS Toda la obra de Roland Barthes se organiza alrededor de dos obsesiones: 1) la naturalización del signo (es decir: la percepción de la cultura como una naturaleza) y la consecuente política intelectual como una demostración (y una negación) de ese efecto ideológico ("La lengua es fascista", señala en *Lección*); y 2) lo "nuevo" como motor estético, afectivo y moral al mismo tiempo (lo nuevo es, para Barthes, la diferencia del texto, la resistencia a la lengua, el movimiento de la Historia, la escritura del afecto).



"El fragmento tiene su ideal: una alta condensación, no de pensamiento, o de sabiduría, o de verdad (como la Máxima), sino de música: al *desarrollo* se opone entonces el *tono*, algo articulado y cantado, una dicción".

1963 "Un amigo acaba de perder a un ser querido, y quiero expresarle mi condolencia. Me pongo a escribirle espontáneamente una carta. Sin embargo, las palabras que se me ocurren no me satisfacen: son *frases*: hago *frases* con lo más afectivo de mí mismo; entonces me digo que el mensaje que quiero hacer llegar a ese amigo, y que es mi condolencia misma, en resumidas cuentas podría reducirse a unas pocas palabras: *Recibe mi pésame*. Sin embargo, el fin mismo de la comunicación se opone a ello, ya que sería un mensaje frío, y por consiguiente, *de sentido contrario*, puesto que lo que quiero comunicar es el calor mismo de mi sentimiento. La conclusión es que, para dar vida a mi mensaje (es decir, en resumidas cuentas, para que sea exacto), es preciso no sólo que lo varíe, sino además que esta variación sea original y como inventada. En esta sucesión fatal de condicionamientos reconocemos a la literatura misma (que mi mensaje final trate de escapar a *la literatura* no es más que una variación última, una argucia de la literatura). Como mi carta de pésame, todo escrito sólo se convierte en obra cuando puede variar, *en determinadas condiciones*, un mensaje primero (que quizá también él sea: *amo, sufro, compadezco*). Estas condiciones de variaciones son el ser de la literatura, y al igual que mi carta, finalmente sólo pueden tener relación con la originalidad del segundo mensaje. Así, lejos de ser una noción crítica vulgar (hoy inconfesable), y a condición de pensarla en términos informacionales (como el lenguaje actual lo permite), esta *originalidad* es por el contrario el fundamento mismo de la literatura; ya que sólo sometiéndome a su ley tengo posibilidades de comunicar con exactitud lo que quiero decir. En literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos *falso* se quiere ser, tanto más *original* hay que ser, o, si se prefiere, tanto más *indirecto*".

(del Prefacio a *Ensayos críticos*)

1975 "*Nouveau* (nuevo) es bueno, es el movimiento dichoso del Texto: la novedad está justificada históricamente en toda sociedad donde, por régimen, la regresión es una amenaza. *Neuf* (novedoso, flamante) es malo: hay que luchar contra un traje *neuf* cuando se lo lleva por primera vez: lo *neuf* envara, se opone al cuerpo porque lo priva del juego de las articulaciones cuya garantía está en un cierto desgaste: un *nouveau* que no fuese del todo *neuf*, tal sería el estado ideal de las artes, los textos, los trajes".

(de *Roland Barthes por Roland Barthes*)

1970 "Los códigos de referencia poseen una especie de virtud vomitiva, pues repugnan por el aburrimiento, el conformismo, el hastío de la repetición que los funda".

(de *S/Z*)

PREGUNTA ¿Cómo se podría sostener un proyecto de resistencia a la repetición, es decir un proyecto de originalidad que responda a la dinámica de "lo nuevo" sin caer en la lógica de "lo novedoso", propia de la cultura de masas, sierva de la repetición y de la ideología llamada burguesa? Es claro que Barthes es enemigo del ("vomitivo") realismo literario, pero también es claro que las soluciones neovanguardistas (*neuf*, "el chantaje a la teoría") lo dejan atónito. Es igualmente claro que Barthes se encuentra igualmente distanciado de los delirantes proyectos ideológicos del capitalismo como de las soluciones institucionalizadas (es decir: las doctrinas partidarias) para la "sensibilidad de izquierda" que le gusta sostener. ¿Cómo es, pues, legítimo actuar?

1978 "Para el que escribe, para el que ha elegido escribir, me parece que no puede haber otra *vida nueva* que el descubrimiento de una nueva práctica de la escritura".

(del artículo "Mucho tiempo he estado acostándome temprano")

1975 "Admitamos que la tarea histórica del intelectual (o del escritor) sea hoy la de mantener y acentuar la *descomposición* de la conciencia burguesa. Entonces, hay que conservar toda la precisión de la imagen; esto quiere decir que fingimos quedarnos voluntariamente dentro de esta conciencia y que vamos a deteriorarla, desplomarla, desmoronarla, desde dentro, como se haría con un terrón de azúcar que se sumerge en el agua. La *descomposición* se opone pues aquí a la *destrucción*: para *destruir* la conciencia burguesa hay que ausentarse de ella, y esta exterioridad sólo es posible en una situación revolucionaria. *Destruir*, en resumidas cuentas, no sería más que reconstituir un sitio para la palabra cuyo único carácter fuese la exterioridad: exterior e inmóvil: tal es el lenguaje dogmático. En suma, para destruir hay que poder *saltar*. ¿Pero saltar adónde? ¿En qué lenguaje? ¿En qué lugar de la buena conciencia y de la mala fe? Mientras que al descomponer, acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida: desbarro, me aferro y arrastro conmigo".

(de *Roland Barthes por Roland Barthes*)

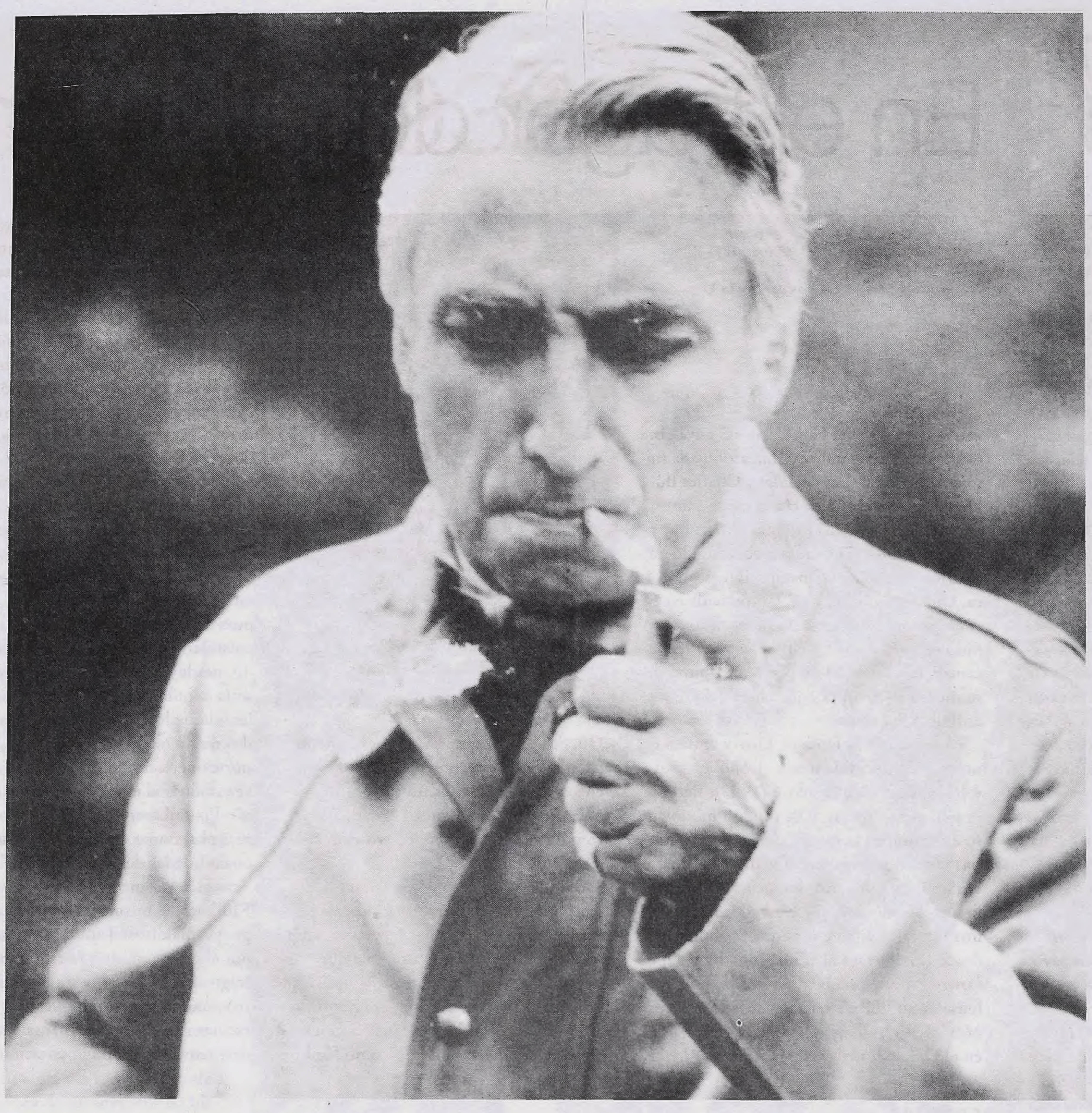
RESPUESTA PARCIAL La destrucción vanguardista, de un lado. La descomposición, del otro. A Barthes le gusta pensar en términos binarios (sólo allí encuentra un verdadero ejercicio de la libertad). El placer del texto clásico opuesto al goce del texto "nuevo". Mejor: el placer del texto legible frente al goce del texto escribible.

1975 "Es *legible* el texto que yo no podría volver a escribir (¿puedo escribir hoy en día como Balzac?); es *escribible* el texto que leo con dificultad, a menos que modifique completamente mi régimen de lectura. Lo *recibible* sería lo ilegible que engancha, el texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función –visiblemente asumida por su autor– sería la de impugnar la restricción mercantil de lo escrito; este texto, guiado, armado por un pensamiento de lo impublicable, suscitaría la respuesta siguiente: no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo *recibo*, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática".

(de *Roland Barthes por Roland Barthes*)

1970 "Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura".

(de *S/Z*)



MÉTODO Lo nuevo ha estado asociado, en el siglo XX, con la aplicación (rigurosa) de algún método. Ningún movimiento más obsesionado por la pureza del método (al punto de tener que traicionarlo) que el surrealismo, y de ahí sus vastos efectos en el arte y el pensamiento del siglo XX. De ahí el psicoanálisis lacaniano, de ahí las teorías benjaminianas o adornianas del fragmento y el montaje. De ahí, en suma, lo más productivo de la reflexión estética del siglo XX. En Roland Barthes también hay un método de escritura que garantiza la aparición de lo nuevo (de lonovelesco sin la novela, de la poesía sin el poema o del ensayo sin la disertación). Ese método se articula en dos tiempos: "el como si" y el fragmento.

1978 "¿Es que todo esto quiere decir que voy a escribir una novela? No lo sé. No sé si será posible llamar *novela* a la obra que deseo y de la que espero que rompa con la naturaleza uniformemente intelectual de mis anteriores escritos (aunque son muchos los elementos novelescos que alternan su rigor). Me conviene hacer como si tuviera que escribir esa Novela utópica. Y por fin, aquí, estoy encontrando el método. *Como si*: ¿no es acaso esta fórmula la propia expresión de un discurrir científico, como se ve en matemáticas? Hago una hipótesis y exploro, descubro la riqueza de lo que de ella se deriva; postulo una novela por hacer y, de esa manera, puedo esperar aprender más sobre la novela que considerándola solamente como un objeto ya hecho por los otros".

(de "Mucho tiempo he estado acostándome temprano")

1975 "Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela".

(de *Roland Barthes por Roland Barthes*)

1977 "Es pues un enamorado el que habla y dice: ".

(de *Fragmentos de un discurso amoroso*)

1963 "El fragmento, o, si prefiere así, la reticencia, permite retener el sentido, para que así se dispare mejor en direcciones abiertas".

(de *Ensayos críticos*)

1975 "El fragmento tiene su ideal: una alta condensación, no de pensamiento, o de sabiduría, o de verdad (como la Máxima), sino de música: al *desarrollo* se opone entonces el *tono*, algo articulado y cantado, una dicción".

(de *Roland Barthes por Roland Barthes*)

EL BUEN FRAGMENTO El fragmento logrado (eficaz) es denso en algo del orden del afecto (tono, cadencia, dicción, timbre) antes que del pensamiento. Dos condiciones son, pues, necesarias para transformar la sensación en notación (en escritura, en arte). La hiperestesia –o una "sensibilidad" aguda al mundo– y la hiperconciencia –o amplificación del yo hasta que coincida con el universo entero ("la vida como texto"). ¿Qué garantiza una hiperestesia y una hiperconciencia semejantes?

1975 El poder de goce de una perversión (en este caso la de las dos H: homosexualidad y hashish) es siempre subestimado. La Ley, la Doxa, la Ciencia no quieren comprender que la perversión, sencillamente, hace *feliz*; o, para precisar, que produce un *plus*: soy más sensible, más perceptivo, más locuaz, me distraigo mejor, etc. Y en este *más* reside la diferencia (de allí el Texto de la vida, la vida como texto). En consecuencia, es una diosa, una figura invocable, una vía de intercesión".

(de *Roland Barthes por Roland Barthes*)

DOS CONSECUENCIAS De la literatura, tal y como Barthes la imagina, se desprenden dos corolarios de larga proyección (y cuyos efectos en las letras contemporáneas no dejan de hacerse sentir, aun luego del cambio de milenio). En primer término, la lectura, como arte, equivale a la escritura. No hay diferencia de estatuto entre leer y escribir. Y en segundo término, la literatura (el colmo de lo público) se escribe como el diario íntimo (el colmo de lo privado). Una escritura y la otra coinciden en sus protocolos y en sus efectos.

1973 "Sobre la escena del texto no hay rampa: no hay detrás del texto alguien activo (el escritor), ni delante alguien pasivo (el lector); no hay un sujeto y un objeto. El texto vuelve perimidas las actitudes gramaticales: es el ojo indiferenciado del que habla un autor excesivo (Angelus Sibelius): *El ojo por el que veo a Dios es el mismo ojo por el que Dios me ve*".

(de *El placer del texto*)

1977 "La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte–: *yo*, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: *Soy menos amado de lo que amo*. (...) Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de Tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de Hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino.) (...) Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia".

(de *Fragmentos de un discurso amoroso*).

INCIDENTES Su amigo François Wahl se apresuró a publicar las páginas íntimas incluidas en *Incidentes* y en *Noches de París*. Esa segunda parte, ese diario erótico-amoroso, mereció una espléndida traducción parcial de Alan Pauls para *El porteño*. Luego fue pasto de los vicios idiomáticos de Anagrama. Sigue siendo, de todos modos, el mejor ejemplo de "lo novelesco sin la novela" y un hito en la imaginación estética europea de finales del siglo XX.

1969 "Desde el tren del que acababa de bajarse en una estación desierta (Asilah), lo vi correr por la ruta, solo, bajo la lluvia, abrazando la caja vacía de cigarros que me había pedido *para guardar sus papeles*".

(de *Incidentes*)

17 DE SEPTIEMBRE DE 1979 "Ayer, domingo, Oliver G vino a comer; dediqué a la espera y al recibimiento el especial cuidado que revela, por lo general, que estoy enamorado. Pero, ya mientras comíamos, su timidez o su distanciamiento me intimidaron; ninguna euforia en la relación, ni de lejos. Le pedí que viniera a mi lado, a la cama, mientras dormía la siesta; acudió muy amablemente, se sentó en la orilla, leyó en un libro ilustrado; su cuerpo estaba demasiado lejos, cuando alargué mi brazo hacia él, no se movió, encerrado en sí mismo: ninguna complacencia; y acabó por marcharse a la otra habitación. Me invadió como una desesperación, teníaganas de llorar. Me pareció evidente que iba a tener que renunciar a los chicos, porque no existe ningún deseo de ellos hacia mí, y porque yo soy demasiado escrupuloso, o demasiado torpe, para imponer el mío; creo que éste es un hecho indiscutible, avalado por todas mis tentativas de *flirt*, que mi vida es triste, que, bien mirado, me aburro, y que es necesario que expulse este interés, o esta esperanza, de mi vida. No me van a quedar más que los *taxi-boys*. He tocado un poco el piano para O, a petición suya, a sabiendas de que acababa de renunciar a él para siempre; tiene bonitos ojos y una expresión dulce, suavizada por los cabellos largos: he aquí un ser delicado pero inaccesible y enigmático, tierno y distante a la vez. Luego le he dicho que se fuera, con la excusa del trabajo, y la convicción de que habíamos terminado, y de que, con él, algo más había terminado: el amor de un muchacho".

(de *Incidentes*)



NOTICIAS DEL MUNDO

En el fragor del alcohol

El miércoles próximo clausura sus actividades la Cátedra Libre "Rodolfo Walsh" de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Es el tercer experimento de esta índole (también en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de La Plata la figura y la obra de Rodolfo Walsh ha resultado convocante para los estudiantes de periodismo) y, según cuentan quienes participaron de su dictado, el que más debates sobre el presente generó.

Dos miembros musulmanes de la Cámara de los Lores reclamaron la suspensión de la protección oficial de la que se beneficia el escritor británico de origen indio Salman Rushdie, a quien reprochan su gusto desmesurado por la publicidad. Tras su condena a muerte por los integristas iraníes por su libro *Los versos satánicos* en 1989, Salman Rushdie goza de una protección policial las 24 horas del día cuando está en Gran Bretaña, movilización que cuesta alrededor de un millón de libras (1,45 millones de dólares) al año a los contribuyentes. Para Nazir Ahmed y Pola Manzila, ambos miembros laboristas de la Cámara de los Lores, el escritor busca ante todo publicidad "ya sea saliendo con una modelo o diciendo que su vida está en peligro".

El escritor español Arturo Pérez-Reverte anunció en Madrid la difusión por los canales de Internet de su última novela, *El oro del rey*, cuarta entrega del popular personaje del capitán Alatriste. Según un acuerdo alcanzado por el autor con la editorial Alfaguara y el portal Inicia, la novela se vende completa en la red desde el pasado 3 de noviembre, a un precio de 2,5 dólares. Es la primera vez que un autor europeo publica una novela inédita en Internet. La nueva novela de la serie *Las aventuras del Capitán Alatriste* permanecerá disponible para todos los internautas durante un mes.

El escritor Jean-Jacques Schuhl fue distinguido con el Goncourt, el premio más prestigioso de las letras francesas, por su novela *Ingrid Caven*, según dio a conocer el jurado en París. La decisión se tomó en la sexta vuelta con cuatro votos contra tres. En el libro, Schuhl, de 59 años, habla de la vida de la cantante y actriz alemana Ingrid Caven, con la que vive desde hace treinta años. La historia se centra sobre todo en los años 70. De la descripción de la vida de Caven se desprende además un retrato de los primeros años de la República Federal Alemana. El cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder, muerto en 1982 a los 36 años, que estuvo casado un tiempo con la cantante, tiene un importante papel en la novela. Con *Ingrid Caven*, publicada por la editorial Gallimard, Schuhl celebró su regreso a la literatura tras casi un cuarto de siglo de silencio. En 1976 había publicado *Telex N° 1* y en 1972, *Rose poussiere*.

Mañana lunes, a las 21 hs., será entregado el Premio Planeta 2000. Al cierre de esta edición los diez finalistas eran *Una virgen peronista* de E. Lavancky de Allegrini (seud.), *Aún* de Mariano Dupont, *Cenizas de orquídea* de Trobadour (seud.), *Cansado ya del sol* de Alejandra Costamagna, *Los ideales* de J. Sorel (seud.), *La arquitectura de los ángeles* de Liliana Escliar, *Cielito Lindo* de Val (seud.), *Los maderos de San Juan* de Pedro Pescador (seud.), *La certeza del péndulo* de Cristóbal de Heredia (seud.) y *Breve historia del mensajero* de Martín Gil Mariño. Poco de lo que aferrarse a la hora de las conjeturas: seguramente durante el fin de semana las apuestas se inclinarán por uno u otro título, habida cuenta de que ninguno de ellos parece un favorito indiscutible.

EL VIAJE QUE NUNCA TERMINA: CORRESPONDENCIA (1926-1957)
Malcolm Lowry
Selección, prólogo y traducción de Carmen Virgili.
Tusquets
Barcelona, 2000
320 págs. $ 19



POR SERGIO DI NUCCI Hay escritores cuya obra es ante todo el apéndice a una atribulada mitología personal. Los *beatniks* y Charles Bukovski son un ejemplo. Hasta cierto punto, también es el caso del británico Malcolm Lowry (1909-1957), tantas veces erigido en el icono mismo de la imaginación alcohólica. Una fotografía clásica, reproducida en *El viaje que nunca termina*, lo muestra con un libro cerrado y una botella abierta, en su casa canadiense, hacia 1953, pocos años antes de su muerte prematura –que nadie dejó de atribuir a la bebida.

Es cierto que la fama de Lowry se basa en una novela decididamente alcohólica y autobiográfica, *Bajo el volcán* (1947). Pero lo es sólo en sus temas, y de ningún modo en su escritura, en la que se superpusieron varias versiones sucesivas, que fueron rechazadas a su vez por varios asesores literarios, de lo que da cuenta la correspondencia. En una notable carta de más de 30 páginas desde Cuernavaca al editor Jonathan Cape, Lowry expone una bien argumentada defensa de su libro. La acción se desarrolla en México, en un largo *flashback* que se inicia en el Día de los Muertos, en noviembre de 1939, cuando el cineasta Jacques Laruelle recuerda los acontecimientos de la misma fecha en el año anterior. El clímax llegará con la muerte del ex cónsul británico, Geoffrey Firmin, un alcohólico crónico, con cuya esposa fornicaba Laruelle.

Como en la correspondencia, en la novela el tema de la autodestrucción está unido al de la amenaza a Occidente, en los años de la Guerra Civil Española que concluye y de la Segunda Guerra Mundial que comienza. El vívido paisaje mexicano, sobre el que humean los volcanes Popocatepetl e Ixtaccihuatl, es usado como fácil pero sombrío símbolo de una catástrofe inminente. La experiencia mexicana de Lowry, como registran sus cartas, muy en especial la dirigida a su abogado Ronald Button, explica la decisión de alegorizar el país en el que vivió y donde conoció la cárcel. A los mexicanos, sin embargo, poco agrada esa esencialización ahistórica del carácter nacional, como las que realizaron Bruno Traven, Carlo Coccioli y, aún, Graham Greene.

Las cartas de Lowry demuestran que, si cuando bebía era un borracho, cuando escribía era un escritor. Las hay desde México, Haití, Canadá, Inglaterra, Francia, Italia, España, incluso Noruega. Lowry redactaba, para cada una, borradores, que después conservaba. A diferencia de otros epistolarios, el suyo parece haber anticipado, desde la primera línea, que su destino sería la publicación. Entre sus corresponsales, el que lo acompaña en todos los períodos de su vida es Conrad Aiken. Este poeta norteamericano, que Alberto Girri alguna vez tradujo al español, fue un compañero ideal para Lowry. Compartieron las mismas obsesiones estéticas, la misma fe en las posibilidades del "modernismo" angloamericano, la misma admiración por Joyce y Faulkner, el mismo gusto por isabelinos y poetas malditos. También el mismo interés por el psicoanálisis y la exploración del "yo fragmentado". Y tal vez nada como las correspondencias permite percibir más espectacularmente, con su forzosa rotación de destinatarios, esa fragmentación del yo.

CRÓNICA

La Rosaríada

Entre el 18 y el 20 de octubre tuvo lugar en la ciudad de Rosario el II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, organizado por el Centro de Estudios de ese mismo nombre de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

POR ALEJANDRA LAERA Cada dos años Rosario se vuelve un lugar convocante para los docentes e investigadores de las distintas universidades argentinas. Si los casi ciento cincuenta expositores son ya una cantidad corriente, los más de trescientos asistentes representan una cifra doblemente asombrosa: por el número –cuando hoy en día todos quieren "intervenir" antes que escuchar– y porque en su gran mayoría eran estudiantes llegados en micros desde diversos puntos del país. Así, durante los tres intensos días en que se desarrolló el congreso, investigadores y estudiantes se cruzaron en los pasillos y colmaron las salas de la Facultad donde transcurrían las seis mesas paralelas en las que se distribuían los participantes.

La apertura estuvo a cargo de Josefina Ludmer, cuya presencia, dado que tenemos contadas ocasiones de escucharla en la Argentina, motivaba una importante expectativa. Después de su último libro, *El cuerpo del delito. Un manual*, Ludmer ha posado su mirada en la actualidad. Planteó como fenómeno la cuestión de la doble temporalidad como marca de la narrativa argentina actual y eligió, para desplegar su propuesta, tres novelas: una novela histórica (*Los cautivos* de Martín Kohan), una de ciencia-ficción (*El juego de los mundos* de César Aira) y una utopía (*El árbol de Saussure* de Héctor Libertella).

Tras una larga jornada en la que se pudo elegir entre Borges y Murena, la poética de Saer y los procesos de modernización en la narrativa de 1880, la literatura colonial y la literatura del Caribe, la multitud se agolpó –a costa del calor y del apretujamiento– en el Salón de Actos, para escuchar la conferencia de Noé Jitrik, que siguió a una nueva presentación de la *Historia de la Literatura* que dirige.

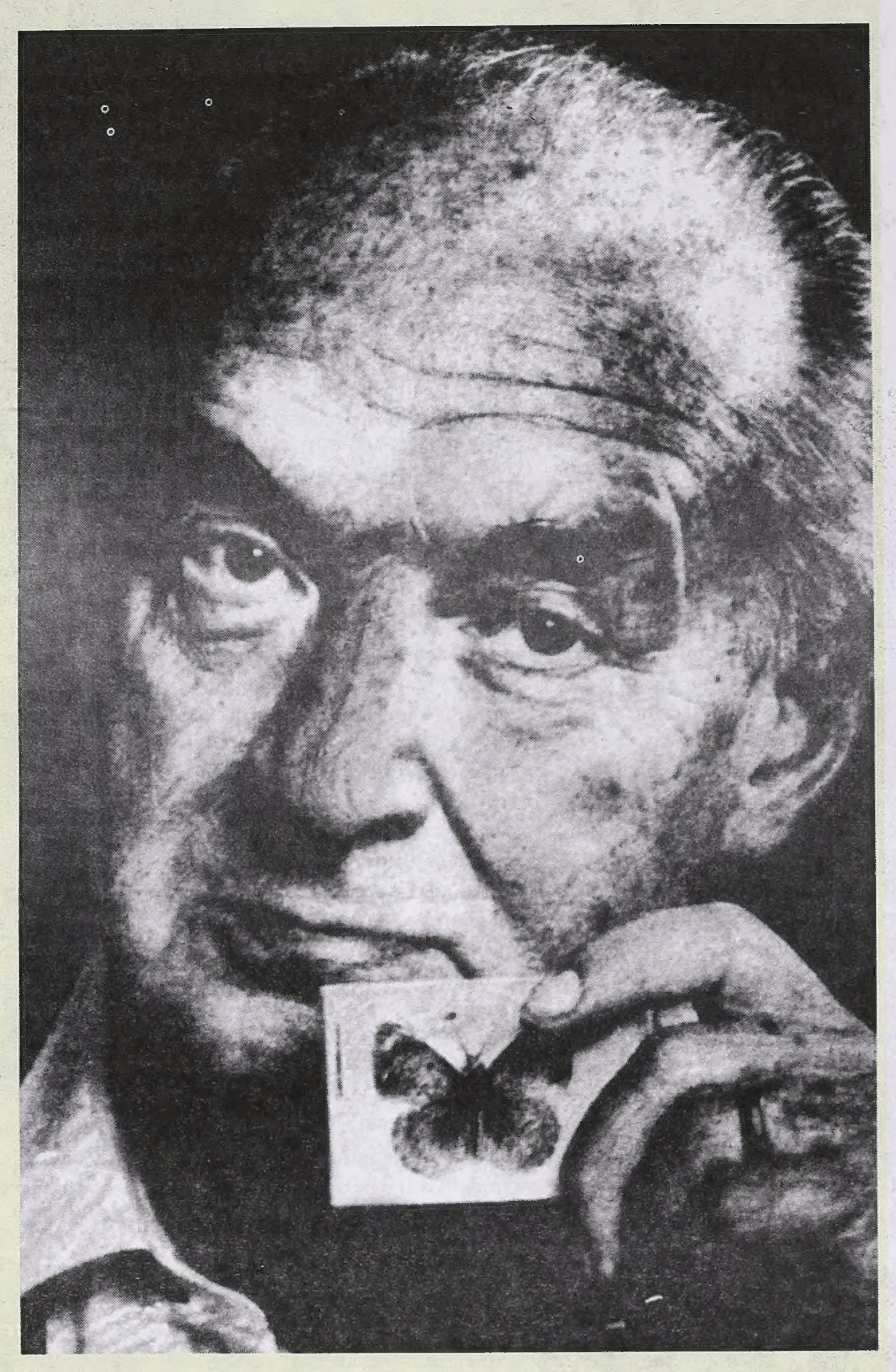
El jueves –más calor, más humedad– se repitió aproximadamente la vorágine del primer día. Por suerte, después de un indeciso pero satisfactorio itinerario de una mesa a otra, todos se reunieron para escuchar a un invitado clásico en Rosario: Jorge Panesi. Habló de Jacques Derrida –y esto no es sorprendente en Panesi– pero, atento y alerta ante los riesgos de la aplicación mecánica de la teoría de la deconstrucción, explicó cómo la crítica ha dejado atrás los excesos de la teoría para construir sus propios relatos. Los "protocolos de la crítica", dijo Panesi, son lo que las poéticas a la literatura. Esos protocolos, primero expuestos y sometidos a la reflexión, se iluminaron particularmente en la segunda mitad de la conferencia, con su lectura de *Historias de amor*, el libro de Tamara Kamenszain, de próxima aparición.

Ultimo día: después de una mañana ajetreada en la que la mejor opción fue pasearse de Sarmiento a Lugones y entre Victoria Ocampo, Bioy y Marechal, otro clásico de Rosario, Nicolás Rosa, habló al mediodía a sala llena sobre los viajes y el exilio. Desde Colón hasta el fenómeno actual de las migraciones, Rosa desplegó una tipología del viaje y el viajero atravesando tiempos y espacios diversos, y estimulando la configuración de nuevas rutas espaciales y culturales.

En definitiva, Rosario fue el punto de encuentro para un muestrario amplio de lo que se está pensando y produciendo en el ámbito universitario argentino. ¿De qué se habla hoy en la academia? Mucho de Saer, Piglia y Aira (que ya tienen sus mesas reservadas junto al infaltable Borges), poco de poesía (a la que, no obstante, siempre se le dedica alguna mesa), mucho de literatura de mujeres (que va de un desparejo rescate bibliográfico a ciertas teorizaciones sobre el género), poco de las cuestiones de forma y los procedimientos de ruptura (desplazados por la ya instalada y a veces convencional recurrencia a la problemática de lo nacional). Lo mejor: la alta convocatoria y la asistencia constante de público a todas las mesas, así como la excelente agrupación de las ponencias que hicieron Mónica Bernabé y Sandra Contreras, cosa que no es nada habitual. Lo peor: la escasa discusión, salvo excepciones, al final de las ponencias, con pocas preguntas y comentarios.

Lolita v. 1932

RISA EN LA OSCURIDAD
Vladimir Nabokov
trad. Javier Calzada
Anagrama
Barcelona, 2000
242 págs. $ 19



POR MARCELO BIRMAJER "Érase una vez un hombre llamado Albinus, que vivía en Berlín, Alemania. Era rico, respetable, feliz. Un día abandonó a su mujer por una amante joven; amó; no fue amado; y su vida acabó en un desastre. Éste es el cuento, en suma, y podríamos haberlo dejado aquí si no fuera por el interés y el placer de narrarlo".

Así zarpa esta historia de amor intensa, perversa y divertida, con este principio que es a la vez declaración de principios, respetados gozosamente por Vladimir Nabokov, uno de los escasos autores que han logrado atenerse a sus propias teorías literarias con resultados amenos y perdurables.

Leer sus *Lecciones de literatura europea*, por ejemplo, es sorprenderse agradablemente descubriendo a un escritor y docente que habla sólo de literatura: no de las relaciones entre la literatura y la sociedad, ni entre el autor y su época, ni entre el autor y su generación. Exclusivamente se dedica a las estrategias narrativas de cada uno, a los aciertos y fallas en la construcción de los personajes y las tramas.

Lolita y esta "proto Lolita" que es *Risa en la oscuridad* se destacan, del mismo modo que los abordajes a sus escritores preferidos, como la obra de un inventor de historias y situaciones sin más objetivos que el de conmover al lector, impactarlo, divertirlo y agregar capítulos a la nunca extensa saga de hadas malvadas, príncipes imbéciles y pajes cínicos.

¿Habrá leído este libro Adolfo Bioy Casares? La trama de su cuento "La sierva ajena" es sorprendentemente parecida. Con Flora ocupando el lugar de la que aquí es Margot; Rudolf, el lugar de Rex; y el narrador, tan ciego como Albinus en este relato. Por otra parte, aunque extenso como una novela, el texto de Nabokov tiene la estructura de un cuento, sensación que se acentúa en el final.

Si tomamos en cuenta que este libro fue escrito en 1932, veintitrés años antes de la publicación de *Lolita*, y traducido por el mismo Nabokov al inglés, debemos concluir en que el autor ya sabía divertirse y divertirnos con frases impecables y tramas jocosas mucho antes de arribar a la novela que lo hizo famoso. La extraña y acelerada dinámica de su prosa, llena de aire y ambigüedad, por momentos coloquial, por momentos distante, es ya similar a la que destellará en *Lolita*.

Da la impresión de alguien que escribe borracho, por la libertad con que las frases están esparcidas, por el caos aparente de la narración. Por la claridad de las frases uno deduce que no lo está. Alguien nos susurra chistes al oído y los escuchamos con el interés que le prestamos a un chiste, cuando de pronto comenzamos a enhebrar las anécdotas y descubrimos que estamos frente a una novela-cuento, compacta, ya instalada en nuestra memoria. Quizás uno de los modos más efectivos de instalarse en la memoria humana sea fingiendo que uno no pretende tal cosa.

Aunque esta novela fue escrita por el autor durante su exilio en Berlín, y los personajes viven sus aventuras en la misma ciudad, no hay datos específicos que nos ubiquen en un escenario real, ni en una época: más bien parece una historia que podría suceder en cualquier momento y espacio en el que existan una mujer y dos hombres. El tono cómico es interrumpido por una muerte absurda y la posibilidad de que la novela sea una tragedia son ahuyentados permanentemente por notas de absurdo humorístico, resaltados por cierta obsesión hacia los dibujos animados, muy bien entrelazada con el ritmo en el que transcurren los sucesos bizarros que pueblan la novela. Si algún director cayera en la temeridad de llevarla a la pantalla (¿lo habrá hecho ya alguien?), la principal razón de su fracaso sería la dificultad para decidir si se trata de una comedia siniestra, de una trama de suspenso con humor negro o una historia de amor y maldad. Cuesta trabajo imaginar otro modo de abordar esta misma historia y esto hace suponer que el autor era el único que podía contarla.

La risa en la oscuridad es la de Nabokov, riéndose junto con nosotros de los fallidos anhelos de los enamorados, riéndose, en la oscuridad, del amor. Su risa nos alcanza desde la oscuridad de su tumba ♣

WEBEANDO



Libros raros y antiguos

La librería Romano ideó el Portal del Libro, que en su presentación se define como "una enciclopedia digital del libro en todas sus facetas". En **www.libreriaromano.com** se puede acceder tanto a la información brindada por la librería (novedades, catálogos, búsqueda de libros, libros antiguos y curiosos, etc.), como al Portal (**www.portaldellibro.com**). En este último, una lista de 19 temas permite organizar la búsqueda de biografías, obras y reportajes a escritores argentinos, datos sobre literatura extranjera, sobre libros sagrados y teológicos, como así también al Museo de la Voz. En este vínculo pueden escucharse breves textos leídos por reconocidos autores de la literatura mundial, como Pablo Neruda o Darío Fo. Otra particularidad de esta enciclopedia digital es que brinda la posibilidad de enviar preguntas sobre tango y literatura que son respondidas por Andrés Carretero, investigador e historiador, integrante de la Academia Nacional del Tango, y que quedan grabadas en la página para ser leídas por todos los visitantes.

Pero **libreriaromano.com** no sólo ofrece información, sino también una serie de servicios. Quienes deseen recibir catálogos y novedades sobre temas de su interés por vía electrónica pueden suscribirse a esta página ingresando sus datos personales y especificando los temas elegidos. Por otra parte, la librería ofrece un servicio gratuito de búsquedas de libros agotados e "inhallables" en todas las lenguas; además, se realizan tasaciones y compras de diferentes títulos.

Para los interesados en libros antiguos y extraños, el sitio cuenta con un catálogo con imágenes de tapas de libros editados antes del 1900 y con una breve reseña de cada uno de ellos. Respecto de los títulos calificados de "curiosos", hay datos sobre primeras ediciones, volúmenes ornamentados, numerados y agotados. La mayoría de estas obras está a la venta y sus precios (superiores a $50) se pueden consultar en la página.

Los nuevos visitantes se pueden sorprender con el bloque "El cementerio viviente", que cautiva por su originalidad. Aquí pueden encontrarse fotografías de destacados personajes del arte en su lecho de muerte, máscaras mortuorias y una lista de epitafios ilustres (como el de Groucho Marx: "Perdón, señora, que no me levante"), entre otras cosas. Una obra se lleva, parece, hasta las últimas consecuencias.

Además, bajo el título de "Bibliofilia y Bibliomanía" pueden encontrarse los títulos de obras literarias que se refieren a esa particular forma del amor (¿fetichista?) por los libros.

MAURICIO BACHETTI





Los libros más vendidos de la semana en Librería El Monje Libros.

FICCIÓN

1. Retrato en sepia
Isabel Allende
(Sudamericana, $ 19.90)

2. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $ 16)

3. La fiesta del chivo
Mario Vargas Llosa
(Alfaguara, $ 21)

4. Puro fútbol
Roberto Fontanarrosa
(De la Flor, $ 15)

5. Líbranos del mal
Víctor Sueiro
(Atlántida, $ 17)

6. Lugar
Juan José Saer
(Seix Barral, $ 15)

7. Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling
(Emecé, $ 12)

8. Don José
Juan Ignacio García Hamilton
(Sudamericana, $ 19)

9. La máquina que nunca se apagaba
Marcelo Birmajer
(Norma, $ 11)

10. Beatriz y los cuerpos celestes
Lucía Etxebarria
(Destino, $ 17)

NO FICCIÓN

1. Yo soy el Diego
Diego Maradona
(Planeta, $ 15)

2. La resistencia
Ernesto Sabato
(Six Barral, $ 15)

3. Quién se ha llevado mi queso
Spencer Johnson
(Urano, $ 10)

4. Historia de las mujeres en la Argentina
Fernanda Gil Lozano
(Aguilar, $ 23.50)

5. Tierra de fronteras
Héctor Tizón
(Alfaguara, $ 15)

6. De madres e hijas
Julieta Imberti y Paula Herrera
(Sudamericana, $ 14)

7. No seré feliz pero tengo marido
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $ 14)

8. La era del acceso
J. Rifkin
(Paidós, $ 26)

9. Ficciones verdaderas
Tomás Eloy Martínez
(Planeta, $ 16)

10. Mentiras verdaderas
Jorge Halperín
(Atlántida, $ 15.90)

¿Por qué se venden estos libros?
"El libro de Maradona está sostenido por un público masivo que no es característico en esta librería. Por otro lado, autores como Isabel Allende cuentan con seguidores que esperan incondicionalmente sus obras. Sin embargo, por fortuna, la presencia de escritores como Tizón o Saer en este listado nos confirma que no todo está perdido en materia de literatura" dice Néstor Arias, de El Monje Libros.

PPP: la poesía asesinada

Hace veinticinco años, un 2 de noviembre, moría asesinado Pier Paolo Pasolini, uno de los más grandes intelectuales del siglo XX, el más exquisito de los poetas italianos, un cineasta y un teórico notable. De todos los muertos, *Radarlibros* decide homenajear a éste, cuya figura se agiganta año a año.

POR EDUARDO GRÜNER Antes de ser el extraordinario cineasta que fue, se sabe, Pier Paolo Pasolini ya era un notable narrador y un poeta exquisito (uno de los mejores poetas italianos del siglo XX, nos dicen los críticos), así como un concienzudo, riguroso y abrumadoramente erudito lingüista, filólogo y teórico de la literatura, además de un humanista que manejaba con soltura varias lenguas –incluidos el latín y el griego–, y se movía cómodo en el mundo de la filosofía, el materialismo histórico, el psicoanálisis, la antropología cultural y la historia del arte o de las religiones. Sumado a que ya antes de 1960 (año en que se estrena su primer film, *Accatone*) había intervenido en varias películas como guionista, había escrito asimismo obras de teatro y era un muy pasable dibujante, pintor y escenógrafo, es casi irresistible la tentación de llamarlo un verdadero "hombre del Renacimiento", comparable a, digamos, Leonardo Da Vinci. Y, en este sentido, prácticamente incomparable con ningún otro gran intelectual del siglo con la parcial excepción, quizá, de ese filósofo, dramaturgo, narrador, ensayista y ocasionalmente guionista de cine que fue Jean-Paul Sartre. Pero, a diferencia de la de Sartre, esa imagen "totalizada" de PPP está atravesada por fracturas y desgarramientos que parecen transformar al hombre en un verdadero entrecruzamiento de conflictos andantes: decidido pero heterodoxo marxista, ferviente pero herético católico, fue denostado y excomulgado por ambas iglesias (la cristiana y la comunista), a lo que –aparte de su comprometida iconoclasia en ambos campos– contribuyó no poco su homosexualidad "confesa" y por momentos provocativa y virulenta: algo nada fácil de sostener públicamente en la Italia pacata y ultracatólica previa al "milagro" económico italiano de los años 60 (un "milagro" que el propio Pasolini se encargaría de enviar violentamente al infierno de lo que llamaba el "genocidio neocapitalista", tanto a través de sus films como de sus ensayos político-culturales, reunidos en libros que son auténticas catilinarias, obras maestras de intervención pública, como *El Caos*, *Las Bellas Banderas* o *Escritos Corsarios*). Como tampoco era nada fácil de sostener para un izquierdista, y en ¡1968! –el episodio da toda la medida de su iconoclasia y su "incorrección política"–, la defensa de los policías "explotados e hijos del pueblo", contra los pataleos de los estudiantes "burgueses" que, según su opinión, en el fondo sólo pedían mejores condiciones de ingreso al "sistema" (¿Una provocación? Puede ser, pero una "ojeada retrospectiva", treinta y dos años después, al destino de los "revolucionarios" sesentiochescos despierta, por lo menos, la duda.)

EL CINE COMO CONTINUACIÓN DE LA GUERRA A todas estas aparentes *boutades* de uno de los intelectuales más incómodos e inclasificables que haya conocido Italia (y quizá Europa) hay que agregar que, en efecto, en 1960 PPP ingresa de lleno al cine, continuando al mismo tiempo con su obra ensayística y teórica, pero abandonando casi por completo la literatura, y en particular la poesía. Nueva incomodidad, en especial para sus amigos literatos: a pesar del triunfo mundial –pero no tanto italiano– del neorrealismo, el cine todavía es mirado de soslayo y sobre el hombro por los escritores olímpicos, tanto más cuando (pese a que ya existían los *Cahiers du Cinema* y empezaba a generalizarse en Francia la "política de autor" y el concepto de *nouvelle vague*) localmente había empezado a aparecer una "industria cultural" cinematográfica, con una Cinecittá como versión "en vías de desarrollo" de Hollywood, y con un incipiente *star system* (inequívocamente sintomatizado por el uso coloquial del artículo femenino: la Loren, la Lollobrigida, la Pampanini, la Mangano).

PPP, como si le faltaran pecados, es acusado de pasarse al enemigo, de aspirar al estrellato y la riqueza, de caer seducido por las sirenas de la industria. No hace falta abundar en el espectacular desmentido a estas fantasías envidiosas que significó el estreno de *Accatone* y luego de *Mamma Roma*, así como el hecho de que en ese mismo 1960 se estrenan *La Dolce Vita* de Fellini, *Rocco y sus hermanos* de Visconti, *La aventura* de Antonioni: todas señales inconfundibles de que en Italia también se estaba gestando algo en otra dirección que la del convencional cine de masas.

Una leyenda más persistente –y con mayores visos de verosimilitud– pretendió que PPP estaba "decepcionado" de la literatura, que "desesperaba de las metáforas" (como hubiera dicho Kafka) y que, arrastrado por su marxismo teñido de irracionalismo, se había volcado a una forma estética que le garantizaba, por su propio lenguaje, una mayor proximidad con lo "real". Pero estas interpretaciones pasaron por alto, con sospechosa rapidez y unanimidad, que el propio PPP, en una célebre entrevista, sostenía que era su búsqueda de lo "real" en la literatura la que lo había conducido al cine casi como una continuidad natural de su buceo. En la literatura, y en particular en la poesía. Y es por haber pasado por alto este "detalle" que tanto sorprendió su encendida defensa –en su famosísimo debate con Eric Rohmer– del "cine de poesía" contra el "cine de prosa". Contra un "cine de prosa" y convencionalmente "realista" que él interpretaba (y esta interpretación es, en su complejo desarrollo, un aporte extraordinariamente novedoso a la teoría estética, y no sólo cinematográfica) como un estricto formalismo ideológico y fetichizante, que tendía a ocultar las elaboradas construcciones, justamente formales, por detrás de lo que Roland Barthes llamaría "el efecto de realidad", fingiendo que ese "espectáculo" era el puro desarrollo espontáneo de la "realidad" (y en esta recusación caían también los "neorrealistas", pese a su declarada admiración por Rossellini), y subordinando a una diégesis altamente "funcionalizada" por el "argumento" las posibles invasiones incontrolables de lo "real-concreto" que sólo el lenguaje cinematográfico es capaz de hacer evidente.

Pero esto supone una transformación radical de los legados del sentido común a propósito de conceptos como "realismo" o "poesía". Si el pretendido "realismo" es puro formalismo pasivizador del espectador, la misión del cine "poético" es la misma que la de la poesía *tout-court* en el plano de la lengua: la de volver extraños a los objetos (a los objetos imágenes así como a los objetos-palabras), precisamente creando las condiciones para que ellos impongan su presencia "brutal", "preconceptual", "prehistórica", "bárbara" (son todos términos que en PPP tienen un signo de valor positivo): eso es el verdadero "realismo" noideológico –"un cierto realismo", lo llama PPP, queriendo decir no un realismo "atenuado", sino un realismo cierto, auténtico– que sólo la poesía puede conseguir con las palabras y el cine con las imágenes. Y PPP ya había buscado, con diverso éxito, eso mismo en su poesía, en particular en la escrita en el dialecto friulano de su niñez: también allí había ese buceo en lo "real" de una lengua "bárbara", bárbara con respecto al italiano normalizado y tecnocrático del neocapitalismo, que ha sepultado las experiencias culturales de los sectores sociales subalternos y oprimidos.



La poesía de Pasolini (que incluye todo su cine) fue, como él mismo la reivindicaba, una pasión por lo real: un intento filosófico y político (en el más alto grado de esos dos conceptos) por resguardar el carácter sagrado de lo real.

LO REAL COMO PREHISTORIA Hay pues en ese "buceo" en las profundidades de las lenguas perdidas una intención "metapolítica" de inspiración gramsciana, una reivindicación de lo "prehistórico" y "arcaico" (no sólo en la esfera social y lingüística: también en la de la sexualidad espontánea y del goce de los sentidos, totalmente adormecido por el falsificado hedonismo de una moral del consumo) aplastado por el logos dominador de la burguesía occidental, por una "modernización" que constituye, ya lo dijimos, un verdadero genocidio cultural. Por eso trasladará luego PPP aquella búsqueda al mundo "neo" o "post-colonial", a ese "Tercer Mundo" (como se lo llamaba cuando había otros dos) igualmente sometido a la "prosa" del fetichismo mercantil y el etnocidio tecnocrático. Es ese buceo en la poeticidad brutal y trágica, pero intensamente vital, de lo arcaico el que puede escucharse en las poesías de *La mejor juventud* o *Las cenizas de Gramsci*, en la narrativa de *Una vida violenta* o *Ragazzi di Vita*, pero también –y sobre todo– en las visiones





Algunos libros de octubre para no olvidar

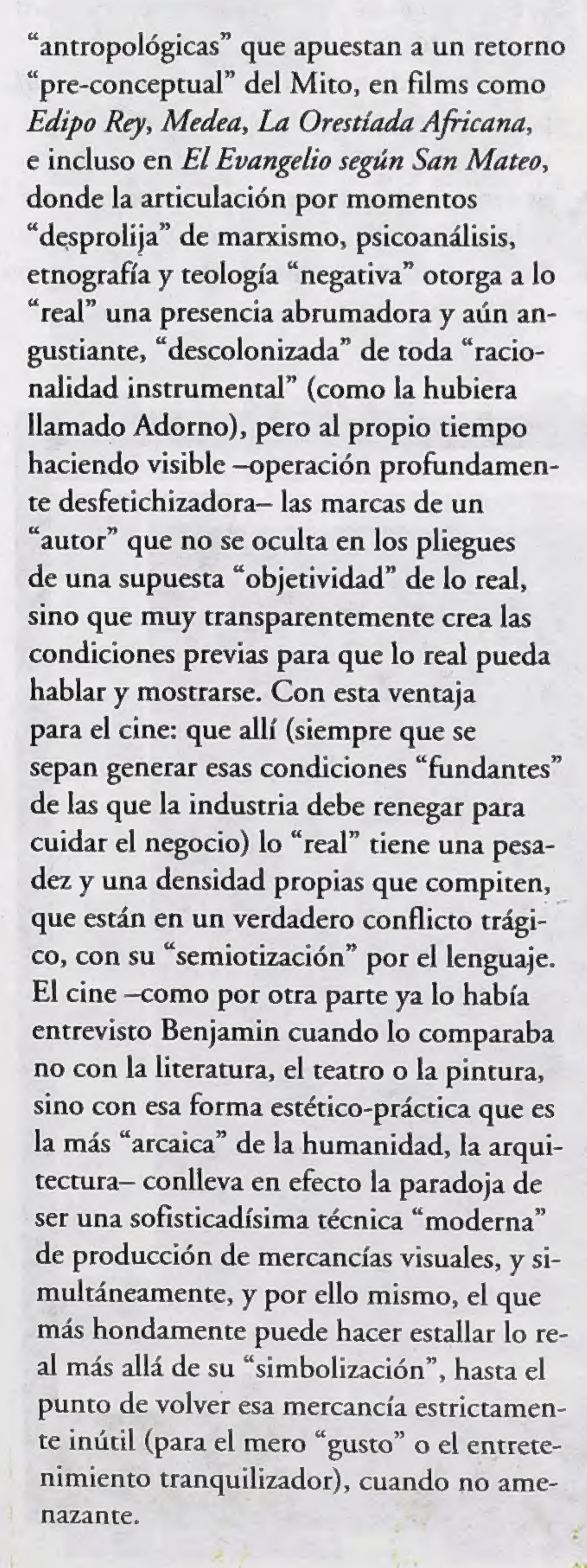
CAMP Y POSVANGUARDIA. MANIFESTACIONES CULTURALES DE UN SIGLO FENECIDO *José Amícola (Paidós)* "Este libro intenta pensar un canon diferente, con el que, a decir verdad, hace rato se viene coqueteando en los ámbitos de la crítica literaria." **CLAUDIO ZEIGER**

CUENTOS *Jack London (Corregidor)* "Esta colección de catorce cuentos está hábilmente dividida en tres partes: Cuentos del Ártico, Cuentos del Trópico y Cuentos del Abismo. Es un excelente punto de partida para acceder a London. Como objeto, el presente volumen también es un acierto: una edición gruesa y petisa, con un papel aceptablemente áspero, rústico, discretamente luminoso, como los cuentos que incluye." **MARCELO BIRMAJER**

EL GIRO SEMIÓTICO *Paolo Fabbri (Gedisa)* "Un libro que reorganiza inteligentemente información cuyos posibles lectores sin duda ya conocen, y consigue convencer de la factibilidad de cierto cambio en la orientación que viene tomando esta disciplina. Los estudiantes italianos de Fabbri habrán quedado agradecidos y estimulados con las clases originales; tal vez el libro tenga el mismo efecto en sus lectores, y consiga hacer continuar y profundizar los estudios semióticos." **EDUARDO MUSLIP**

LAS TRETAS DE LA NOCHE *Gesualdo Bufalino (Norma)* "El final abierto de esta novela lúdica y experimental subraya las máximas que recorren toda la obra del escritor de Comiso: la verdad es tan sólo un *bluff* de palabras; la identidad, un relato que supone y ansía múltiples versiones y una o dos vueltas de tuerca." **MAXIMILIANO GURIAN**

VERSIONES DEL NIÁGARA *Guillermo Piro (Tusquest)* "*Versiones del Niágara* se constituye, como proyecto, en una lección de 'experimento lingüístico' probando, desde la escritura, los alcances pero también los límites de la mismísima autonomía literaria, cuya frialdad, hábilmente disfrazada con presupuestos livianos, deviene alegato caliente contra una literatura encerrada en sí misma." **GUILLERMO SACCOMANNO**



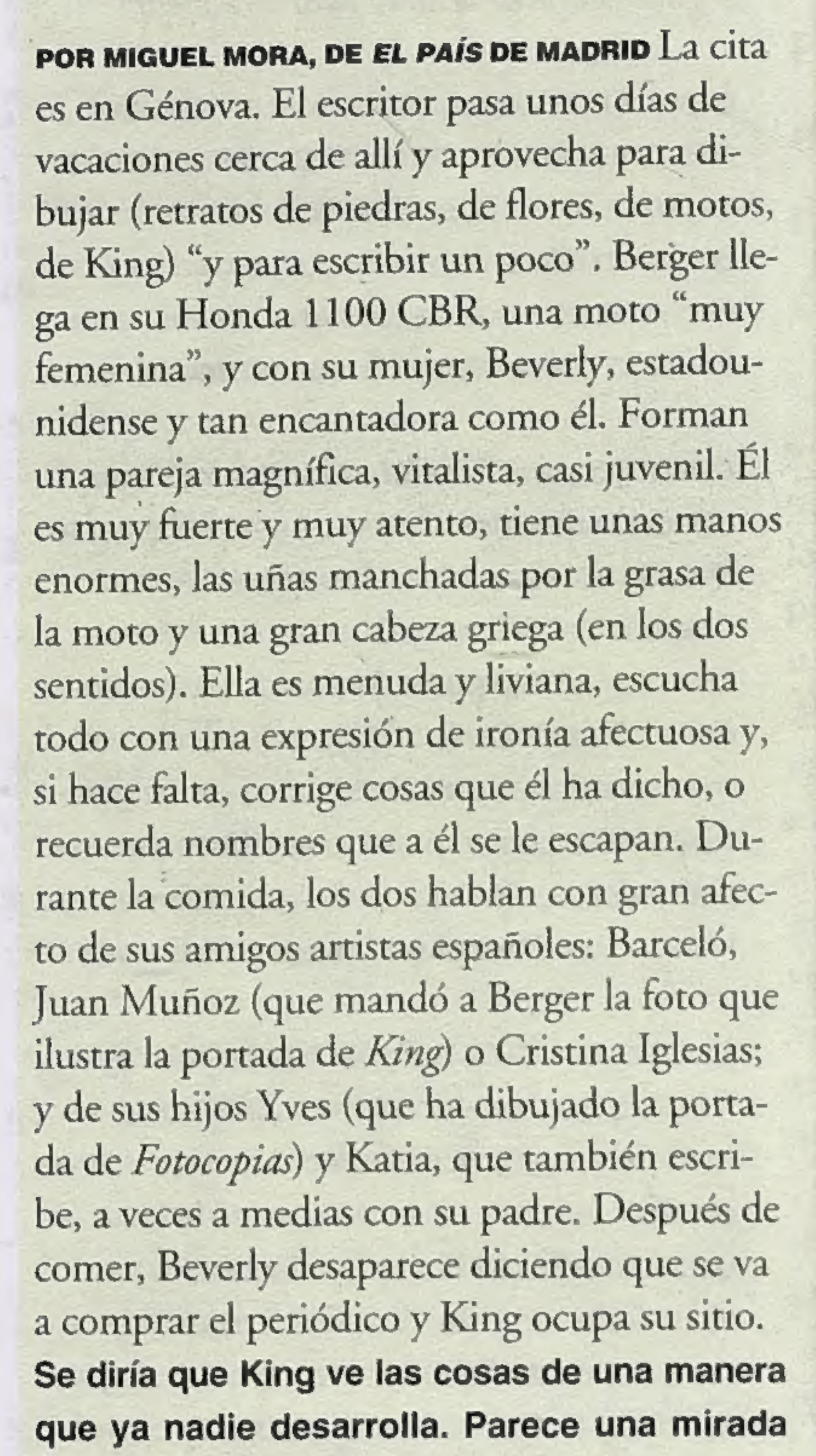
"antropológicas" que apuestan a un retorno "pre-conceptual" del Mito, en films como *Edipo Rey, Medea, La Orestíada Africana*, e incluso en *El Evangelio según San Mateo*, donde la articulación por momentos "desprolija" de marxismo, psicoanálisis, etnografía y teología "negativa" otorga a lo "real" una presencia abrumadora y aún angustiante, "descolonizada" de toda "racionalidad instrumental" (como la hubiera llamado Adorno), pero al propio tiempo haciendo visible –operación profundamente desfetichizadora– las marcas de un "autor" que no se oculta en los pliegues de una supuesta "objetividad" de lo real, sino que muy transparentemente crea las condiciones previas para que lo real pueda hablar y mostrarse. Con esta ventaja para el cine: que allí (siempre que se sepan generar esas condiciones "fundantes" de las que la industria debe renegar para cuidar el negocio) lo "real" tiene una pesadez y una densidad propias que compiten, que están en un verdadero conflicto trágico, con su "semiotización" por el lenguaje. El cine –como por otra parte ya lo había entrevisto Benjamin cuando lo comparaba no con la literatura, el teatro o la pintura, sino con esa forma estético-práctica que es la más "arcaica" de la humanidad, la arquitectura– conlleva en efecto la paradoja de ser una sofisticadísima técnica "moderna" de producción de mercancías visuales, y simultáneamente, y por ello mismo, el que más hondamente puede hacer estallar lo real más allá de su "simbolización", hasta el punto de volver esa mercancía estrictamente inútil (para el mero "gusto" o el entretenimiento tranquilizador), cuando no amenazante.

LO INGENUO ES LA MORAL Quizá pueda reprochársele a PPP una cierta ingenuidad ideológica, cuasi "rousseauniana", en su apuesta a lo Pascal por una pureza "prehistórica" del "subproletariado" o los "primitivos" –apuesta de la que de todos modos, equivocado o no, tuvo el coraje de desdecirse en su famosa "Abjuración de la Trilogía de la Vida", y que produjo esa pesadilla póstuma y desesperada que fue *Saló*–. Pero lo que no se puede negar es que su poesía (en el sentido incluso etimológico de los antiguos griegos, su *poiesis*, su trabajo sobre las resistencias de la realidad) fue, como él mismo la reivindicaba, una pasión por lo real: un intento filosófico y político (en el más alto grado de esos dos conceptos) por militar en favor de lo que Sigfried Kracauer llamó "la redención física de la realidad" y por resguardar el carácter sagrado de lo real. "Sagrado" y no "religioso": no una subordinación conformista y pragmática a la "inevitabilidad" de lo real, sino por el contrario, su "redención" por encima de la manipulación (ella sí conformista y pragmática) de los "Amos de turno", de los fabricantes de una falsa realidad que se pretende la única posible.

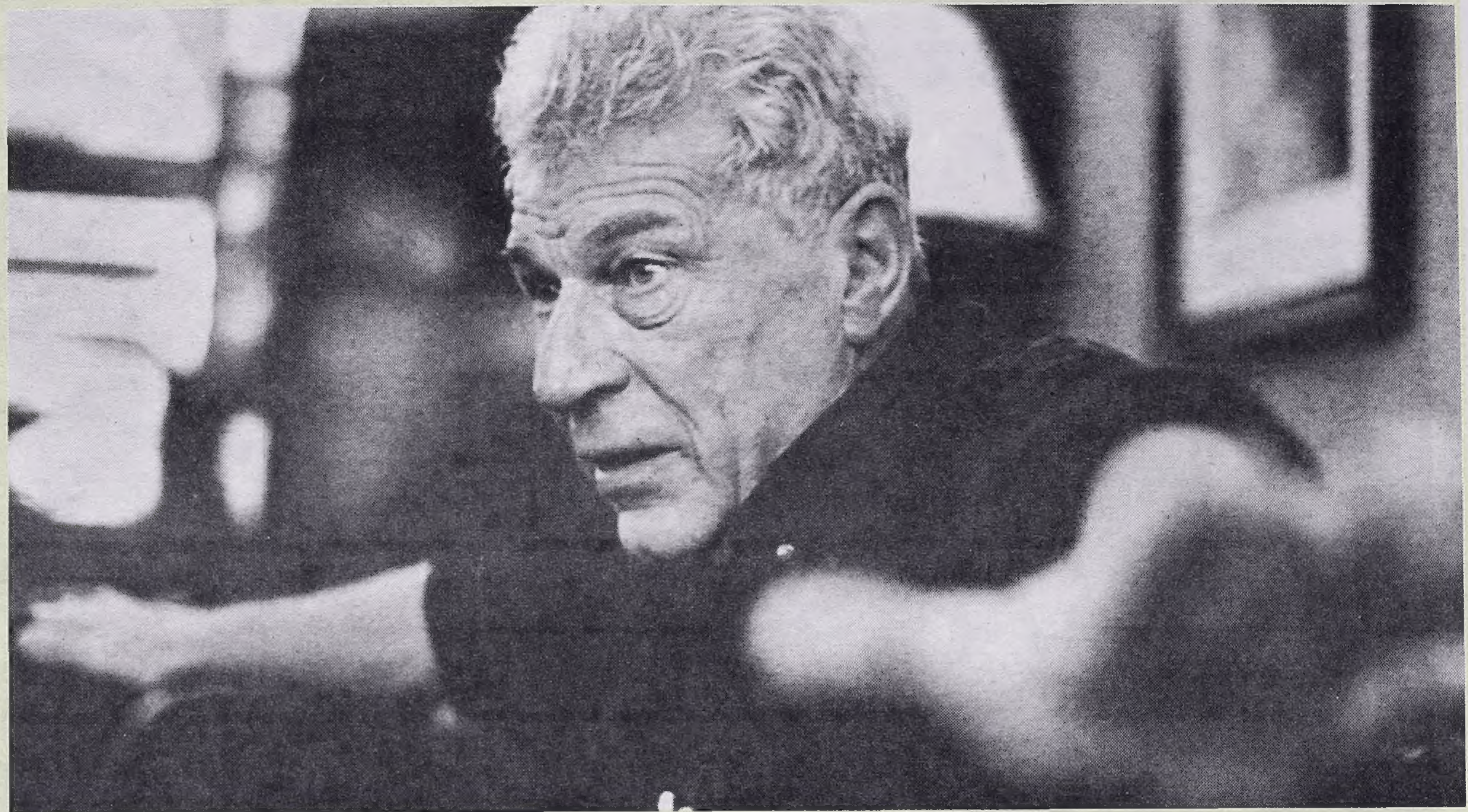
Eso se terminó en 1975, año en que la ya nombrada *Saló* lleva lo real en el cine a sus consecuencias últimas de soportabilidad. Y año, también, en que el lado siniestro de lo real alcanza al propio PPP en una mugrienta playa de Ostia, después de la caída de ese sol que él amaba aún con sus manchas de mugre ("la mugre y el sol" es un sintagma recurrente en una de sus novelas más implacables, *Una vida violenta*). Es posible que exagere el crítico John Orr cuando dice que en 1975 se terminó, estrictamente hablando, el cine (aunque se hayan hecho después muchas películas). Pero quién sabe: quizá todo lo posterior sea un retroceso prudente desde ese borde del abismo al que PPP condujo al cine. Si fuera así, ese crimen –del cual aún se discute si fue "personal" o "político", como si fuera tan fácil separar esas cosas– habría sido un asesinato, uno más, de la Poesía.♣

ENTREVISTA

¡Woof, woof!



POR MIGUEL MORA, DE *EL PAÍS* DE MADRID La cita es en Génova. El escritor pasa unos días de vacaciones cerca de allí y aprovecha para dibujar (retratos de piedras, de flores, de motos, de King) "y para escribir un poco". Berger llega en su Honda 1100 CBR, una moto "muy femenina", y con su mujer, Beverly, estadounidense y tan encantadora como él. Forman una pareja magnífica, vitalista, casi juvenil. Él es muy fuerte y muy atento, tiene unas manos enormes, las uñas manchadas por la grasa de la moto y una gran cabeza griega (en los dos sentidos). Ella es menuda y liviana, escucha todo con una expresión de ironía afectuosa y, si hace falta, corrige cosas que él ha dicho, o recuerda nombres que a él se le escapan. Durante la comida, los dos hablan con gran afecto de sus amigos artistas españoles: Barceló, Juan Muñoz (que mandó a Berger la foto que ilustra la portada de *King*) o Cristina Iglesias; y de sus hijos Yves (que ha dibujado la portada de *Fotocopias*) y Katia, que también escribe, a veces a medias con su padre. Después de comer, Beverly desaparece diciendo que se va a comprar el periódico y King ocupa su sitio.



John Berger habla de su última novela traducida al castellano, *King* –narrada por un perro–, de la política de los intelectuales y de las nuevas formas de pobreza en el cambio de milenio.

Se diría que King ve las cosas de una manera que ya nadie desarrolla. Parece una mirada perdida en el tiempo.

–Quizá la manera de responder a eso es decir por qué es King quien cuenta la historia. Yo quería escribir sobre la nueva pobreza que ha surgido en las ciudades europeas, sobre esa nueva forma de miseria que nunca antes había existido. Empecé a hacerlo y salió una mierda, como pasa casi siempre. Lo importante de contar no es el argumento, sino encontrar la voz. Eso toma un tiempo, pero hasta que no se encuentra esa voz nada de lo que uno haga vale para nada. Cuando por fin apareció King, supe que debía ser el narrador. Lo difícil era encontrar un personaje íntimo con las vidas de los *homeless* y que, al mismo tiempo, no se metiera en polémicas, no se relacionara a partir de la caridad (en el mal sentido) con ellos, no hiciera demagogia ni los juzgara. Todas las fórmulas que intenté fallaban en algo. King funcionaba sobre todo porque es veraz, porque la gente así tiene perros. Por protección, por compañía y por calor.

Y porque parece que nadie tiene ya esa mirada tan "pura".

–Quizá la gente todavía la tiene, pero los medios desde luego no la tienen.

El libro no resulta cómodo de leer. Supongo que tampoco debió ser fácil escribirlo.

–Lo más difícil fue que había que acercarse mucho, cada vez más, demasiado. Como decía Cappa, si la foto no es buena es que no te has acercado suficiente. Cuando acabé el libro, no pude encontrar el camino de vuelta hacia mí mismo. Pasa siempre, pero esta vez duró un año. Estaba perdido. La paradoja es que, durante el camino, estaba oscuro, pero podía encontrar la luz y seguir adelante. Cuando acabó el camino, la luz me impedía ver. Pero eso es mucho menos interesante que lo que cuenta el libro.

Esta historia de la calle nos remite también a los viejos conceptos del intelectual y el compromiso, de la literatura y la política.

–Acepto que soy un escritor *engagé*, pero en una situación completamente distinta de la de antes. Antes, el escritor comprometido estaba cerca de un partido, de una posición política. Hoy, la iniciativa para cambiar el mundo no es de los partidos ni de los políticos, absolutamente desacreditados porque esconden más de lo que enseñan. La iniciativa, como se ha visto en Seattle, es de la sociedad civil. En esa nueva idea, soy un escritor comprometido con una lucha diaria, cambiante, directa, frente a la barbarie del nuevo orden económico. El Subcomandante Marcos ha dicho cosas muy interesantes sobre eso. Por ejemplo, que los intelectuales son los portavoces de lo que se hace visible, porque eso es lo real y lo demás no existe.

Se diría que el libro, y en ese sentido podría hablarse también de *Fotocopias*, es una reacción literaria contra el posmodernismo. Lo digo sobre todo porque incluso un niño podría entender el lenguaje que utiliza.

–Claro. El posmodernismo usa un discurso increíblemente interno, autorreferencial, un juego de citas que sólo entiende el que está enchufado a eso. *King* empieza diciendo "Acompáñame, voy a llevarte a donde vivo" y, si te apetece, caminas junto a él. Lo contrario del despliegue posmodernista. En todo caso, si eso funciona, como dice Barceló, no será culpa mía. Él cree, y es verdad, que los artistas sólo somos responsables de nuestros errores, y que lo que funciona bien no sabemos de dónde diablos viene. Borges dijo que el lector escribe cada libro que lee. Y también es verdad.

Aunque King parece naïf, no lo es en absoluto.

–No, no lo es. Trabajé mucho en ese sentido. Intenté que fuera directo, y cuando la gente habla de una forma directa parece *naïf*, porque lo usual es hablar con complejidades protectoras. Merece la pena correr el riesgo de ser tomado por ingenuo. Lo que importa es la distinción entre ingenuidad y lo que yo llamo ignorancia criminal, que consiste en no querer saber, en no querer mirar, en no querer hablar.♣